

## 공간과 시간의 매개체로서의 이차프레임 - 피에로 델라 프란체스카의 <그리스도의 채찍질>을 중심으로

김 호 영  
(한양대학교 교수)

### ◆ 국문초록

피에로 델라 프란체스카의 <그리스도의 채찍질>(1445-78)은 르네상스 회화 작품들 중에서도 이차프레임의 다양한 의미 작용과 서사적 기능이 가장 돋보이는 작품이라 할 수 있다. 피에로 델라 프란체스카는 정확한 투시법과 교묘한 이차프레임의 배치를 이용해 그림의 공간을 복잡한 기호작용의 공간으로 만들어 놓았다. 그림 속에 배치된 다양한 이차프레임들은 원근법이 만들어내는 깊이감과 공간감을 더욱 강화하는 역할을 수행하고, 시각적 경계이자 동시에 조형적 틀로 기능한다. 특히 조형적 틀로서의 이차프레임에 덧붙여지고 새겨지는 고대 풍 문양과 모티프들은 르네상스 정신을 나타내는 동시에 그림의 입체감을 강화하는 데 기여한다. 또한 이차프레임은 관객의 시선을 유혹하고 그 내부의 요소들의 의미를 강조하는 역할을 담당한다. 이 그림에서 예수와 빌라도는 그림의 중앙에서 벗어나 좌측 후면에 작은 크기로 배치되어 있지만, 교묘하게 관객의 시선을 유도하는 이차프레임 덕분에 다른 작품에서와 못지않게 그 존재와 특성이 강조된다. 아울러, 이차프레임은 이 그림에서 프레임의 본질적 기능이라 할 수 있는 매개 기능을 수행한다. 그림의 가장 큰 이차프레임인 건물의 주 출입구는 공간적 매개 역할을 담당하는데, 건물의 내부와 외부는 인물들 간의 형태적 유사성을 통해 연결되고 그에 따라 내부와 외부의 두 이질적 사건도 긴밀한 연관관계에 놓이게 된다. 이차프레임은 프레임과 함께 시간적 매개 기능도 수행한다. 이차프레임을 통해 연결되는 서로 다른 시대의 인물들의 시선이 프레임 바깥으로 나아가 그림을 바라보는 미래의 관객의 시선으로까지 이어지기 때문이다.

주제어 : 이차프레임, 프레임, 그리스도의 채찍질, 피에로 델라 프란체스카, 르네상스 회화

## 1. 들어가는 말

이차프레임(second frame, cadre second)은 회화나 사진, 영화 작품 등에 삽입되는 ‘프레임 안의 프레임’을 가리키는 것으로, 오랫동안 여러 시각 매체에서 다양한 방식으로 사용되어왔다(Aumont 1989:123-125, 1990:116-118). 회화에서 이차프레임은 이미 르네상스 시대부터 원근법과 결합해 화면의 깊이감이나 실재감을 강화하는 수단으로 활용되었고, 관객의 시선을 유혹해 그림 안의 특정 요소를 강조하는 기능도 담당했다. 또한 이차프레임은 종종 그림의 본래 프레임이 강조하는 것과 다른 대상을 둘러싸고 강조함으로써 화면 내의 시각적 중심을 분산시키기도 했으며, 이차프레임 내부와 외부에 분리되어 있는 요소들을 구분하는 동시에 서로 연결시키면서 그림 안에 복잡한 의미망을 형성하기도 했다. 가령, 마사초(Masaccio)의 <성삼위일체Trinità>(1427, 피렌체 산타 마리아 노벨라 성당)에서는 여러 개의 이차프레임들이 당시 막 회화에 도입된 원근법과 결합해 그림 안에 풍부한 깊이감과 입체감을 만들어내었고, 안토넬로 다 메시나(Antonello da Messina)의 <서재의 성 히에로니무스San Girolamo nello studio>(1474-75, 런던 내셔널 갤러리)에서는 여러 유형의 이차프레임들이 화면의 중심에서 멀리 떨어진 요소들을 둘러싸고 강조하면서 그림의 의미작용을 복합적인 것으로 만들어주었다.

피에로 델라 프란체스카(Piero della Francesca)의 <그리스도의 채찍질Flagellazione di Cristo><sup>1)</sup>(1445-78, 아레초 산 프란체스코 성당)<sup>2)</sup>(도

---

1) 피에로 델라 프란체스카의 작품 <Flagellazione di Cristo>는 국내에서 ‘예수 책형’, ‘그리스도의 책형’, ‘채찍질 당하는 그리스도’ 등 다양한 제목으로 번역되어 소개되었다. 기독교 미술에서 ‘그리스도의 책형(Crucifixion)’은 기본적으로 ‘십자가에 매달린 그리스도’를 가리키는 용어이므로, 본 논문에서는 혼선을 피하기 위해 ‘그리스도의 채찍질(Flagellation/Flagellazione)’이라는, 용어의 본래 의미에 충실한 제목을 사용하기로 한다(월간미술 1999:52 참조).

2) <그리스도의 채찍질>의 정확한 제작 연대는 밝혀지지 않았다. 많은 학자들이 다양한 자료들을 바탕으로 1445년에서 1478년 사이로 제작 시기를 추정해왔는데, 가령 롱기(Roberto Longhi)는 작품에 대한 전통적 해석에 입각해 페데리코 다 몬

판 1)은 르네상스 회화 작품들 가운데서도 이차프레임의 다양한 의미작용과 정교한 서사적 기능이 가장 돋보이는 작품 중 하나라 할 수 있다. 르네상스 2세대 인문주의를 대표하는 화가이자 회화에서의 원근법의 진정한 완성자(파노프스키 2014:59)인 피에로 델라 프란체스카는 정확한 투시법과 교묘한 이차프레임의 배치를 이용해 그림의 공간을 복잡하면서도 흥미진진한 기호들의 공간으로 만들어놓았고, 그로부터 관객의 의식을 그림이 내포하는 의미들에 대한 무한한 상상과 추론으로 유도했다. 특히 이 그림은 동일한 주제(그리스도의 채찍질)를 다룬 여타 중세 및 르네상스 그림들과 달리, 수난당하는 예수의 모습을 그림 원경에 작은 크기로 배치하고 그리스도의 채찍질 사건과 무관해 보이는 세 인물을 그림 전경에 커다란 크기로 위치시켰는데<sup>3)</sup>, 이처럼 낮설고 독특한 구성은 오랫동안 무수한 해석과 논란을 낳는 원인이 된다.

본 논문의 주요 논의는 그림 안에 삽입된 다양한 유형의 이차프레임들(건물의 주 출입구, 건물 안의 또 다른 출입구, 작은 문 등)이 이 같은 기이한 구성과 인물 배치의 의도를 설명해줄 수 있는 중요한 단서가 된다는 판단 하에 전개된다. 본 논문은 이차프레임의 시각적 강조와 의미론적 매개 기능을 바탕으로 그림의 원경과 전경에, 즉 이차프레임의 내부와 외부에 나뉘어 배치된 인물들의 관계를 고찰할 것이며, 이차프레임에 의해 재연결되는 인물들의 관계가 내포하고 있는 서사와 역사적

---

테펠트로가 우르비노 공국의 영주에 오른 해인 1445년이라고 주장했고, 클라크(Kenneth Clark)는 1459년 만토바 협약과 그림 제작의 연관성을 바탕으로 1455년-60년 사이로 간주했으며, 라스코프스키(Birgit Laskowski)는 화가의 다른 그림들과의 기법상의 차이를 근거로 1470년경이라고 추정했다(Longhi 1989, Clark 1969:34, Laskowski 2007:72).

- 3) 이러한 구성 때문에 일부 연구자들은 이 그림을 “전복된 중세 공간의 구현”으로 규정하기도 한다(Bonitzer 1985:49). 실제로, 원근법이 발달하지 않았던 중세 회화에서 예수와 마리아는 그림의 어느 곳에 위치하든 인간들보다 훨씬 더 크게 형상화되었고 눈에 더 잘 띄게 묘사되었다. 모든 중세 회화 작품은 현실의 공간 원리보다 종교적 가치 체계에 의거해 그림의 공간을 구성했기 때문이다. 그러나 피에로 델라 프란체스카는 이 그림에서 중세 회화의 가치 체계에서 벗어나 오로지 이성적 사고의 산물인 원근법에 따라 인물들을 배치했다.

함의를 추론해볼 것이다. 나아가, 궁극적으로 이차프레임과 프레임이 회화에서 공간적 매개의 기능 뿐 아니라 시간적 매개의 기능도 탁월하게 수행할 수 있음을 밝혀보고자 한다.



도판 1. Piero della Francesca, <그리스도의 채찍질>, 1445-78년, 패널에 템페라, 59×82cm, 마르케 국립미술관, 우르비노

## II. 시각적 경계이자 조형적 틀로서의 이차프레임 - 깊이감과 입체감의 강화

<그리스도의 채찍질>의 프레임 내부는 화면의 중앙을 차지하고 있는 고대식 기둥을 중심으로 크게 두 부분으로 나뉜다. 화면 오른쪽 부분에서는 화려한 색상의 복장을 한 세 남자가 실외에서 대화를 나누고 있는데, 인물의 의상과 바닥의 붉은색 포석<sup>4)</sup> 그리고 인물들 너머로 보이는 건물들 양식으로 미루어 시간적 배경은 르네상스 시대로 추정된다. 화면 왼쪽 부분에서는 고대 양식의 건물 안에서 예수가 기둥에 묶인 채

4) 붉은색 포석은 르네상스 시대에 토스카나 지방에서 유행한 건축 양식 중 하나다 (뢰크 2011:160-161).

사람들에게 채찍질을 당하는 모습이 보인다. 『성경』 및 여타 자료들에 비추어 볼 때, 예수에게 직접 형벌을 가하는 두 남자가 무명의 형리라면 왼쪽 끝 의자에 앉아 있는 인물은 당시 형벌을 주관했던 유대 지역 총독 본디오 빌라도(Pontius Pilate)일 것이고, 관객을 등진 채 아랍풍 의상에 터번을 쓰고 있는 인물은 그 정체를 규정하기 힘들다. 요컨대, 그림은 전혀 다른 시대의 인물들과 전혀 다른 두 사건을 하나의 화면 안에 담아 보여준다. 한쪽의 시간은 예수가 수난을 겪던 고대 로마 시대이고 다른 한쪽의 시간은 화가가 살았던 르네상스 시대이며, 한쪽에서는 형벌과 고통의 상황이 다른 한쪽에서는 내용을 알 수 없는 대화의 상황이 전개되고 있다.

이중적인 그림의 내적 구조와 별개로, 화면 전체는 완벽하게 계산된 ‘원근법’에 의해 지배된다. 화가이자 수학자, 기하학자이기도 한 피에로 델라 프란체스카는 자신의 원근법 이론에 따라 모든 그림의 공간을 정교하게 재단하고 구성했는데, <그리스도의 채찍질>은 그의 작품들 중에서도 가장 복잡하고 정교한 원근법적 구성을 보여주는 것으로 평가되고 있다(Wittkower & Carter 1953:292-302, Elkins 1987:220-231, Geatti & Fortunati 1992:361-367). 가령, 좌측 건물 천장의 ‘격자형 패턴’은 르네상스 회화 작품들에서 자주 볼 수 있는 것으로 안으로 들어갈수록 일정한 비율로 축소되고 있으며, “깊은 공간을 분명하게 보여주고 빛의 효과를 잘 드러낸다.”(추피 2011:105) 또 혼합식 주두를 갖춘 좌우측의 기둥들 역시 전경에서 후경으로 갈수록 일정한 비율로 줄어들고 있고, 건물 외부 바닥의 붉은색 포석과 건물 내부 바닥의 흑백 타일도 일정한 비율로 축소되고 있다. 특히 포석과 타일들 사이에 패인 직선의 홈들은 마치 알베르티(Leon Battista Alberti)의 원근법 구성도에서의 “정방형 바닥”(알베르티 2011:109-113)처럼 화면 중앙의 소실점을 향해 뻗어 있어, 그림의 구성 원리인 원근법을 분명하게 강조하고 있다. 건물 외부에서 내부로 자연스럽게 이어지는 이러한 원근법적 구도는 건물의 안과 밖에 분리되어 존재하는 인물들과 상황의 이질성을 잊게 해주며, 그림

전체가 동일한 시대를 배경으로 하나의 사건을 다루고 있는 듯한 효과를 낳는다.

그림 속에 배치된 다양한 ‘이차프레임들’은 원근법이 만들어내는 이러한 깊이감과 공간감을 더욱 강화하는 역할을 수행한다. 먼저, 화면의 절반을 차지하는 좌측의 첫 번째 이차프레임은 혼합형 양식의 주두를 엮은 두 개의 코린트식 기둥과 상단의 엔타블라처(entablature)로 이루어져 있으며, 건물의 주 출입구이기도 하다. 이 이차프레임의 안쪽 깊숙한 곳에는 동일한 형태의 기둥과 좁은 엔타블라처로 이루어진 또 다른 이차프레임이 기둥에 묶인 예수를 둘러싼 채 정확한 비율로 축소되어 있다. 또, 건물 안쪽 벽면에는 넓은 엔타블라처를 갖춘 두 개의 작은 문이 나 있으며, 두 문 중 하나는 닫혀 있고 다른 하나는 활짝 열려 있어 그 너머 공간의 계단까지 볼 수 있다. 즉 그림의 본래 프레임 안에 이차프레임(주 출입구)이 있고 그 안에 또 다른 이차프레임들(작은 출입구와 두 개의 문)이 배치되어 있는데, 이 같은 이차프레임의 연쇄는 기둥, 천장의 패턴, 바닥의 포석과 타일 등 다양한 건축 요소들과 결합되면서 공간의 깊이감을 더욱 풍부하게 만들어준다. 관객은 정확한 비율로 축소되는 유사한 형태의 이차프레임들을 바라보면서, 이 이차프레임들 사이에 일정한 거리가 존재한다는, 즉 그림 안에 일정한 깊이가 형성되어 있다는 착각에 빠지게 되는 것이다. 한편, 프레임과 마찬가지로 이차프레임은 기본적으로 시각적 경계이자 동시에 조형적 틀의 기능을 수행하는데, 이 그림 속에서도 이차프레임은 그 자체로 다양한 고대 장식들이 덧붙여지거나 새겨지는 조형적 공간이 된다.<sup>5)</sup> 피에로 델라 프란체스카는 당대 르네상스 문화를 주도했던 알베르티의 이론을 따라 고대 그리스 로마의 장식 문양과 건축 모티프들을 회화 안에서 되살려내려 했으며, 이 그림에서 이차프레임들을 이루는 기둥이나 주두, 엔타블라처

5) 재현 세계의 경계이자 이미지의 틀로서 프레임에 대한 인식은 선사시대부터 시작되며, 초기부터 프레임은 단순한 시각적 경계를 넘어 다양한 패턴과 문양이 새겨지는 조형적 틀로 기능해왔다(김호영 2022:24-27).

등은 그러한 고대 양식을 표현할 수 있는 좋은 도구가 된다. 예를 들어, 주 출입구의 양쪽 기둥은 고대 그리스 건축물의 기둥들처럼 맨 아랫부분을 일종의 장식대(裝飾帶)에 해당하는 등근 ‘쇠시리’로 구성했고, 기둥 상단의 주두는 아카서스 화관에 달팽이 모양의 와형(渦形)을 이중으로 얹으면서 코린트 양식과 이오니아 양식을 결합한 ‘혼합형 양식’을 취했다(뢰크 2011:162-163). 또 주 출입구 상단의 긴 홈들이 패인 아키텐레이브는 고대 그리스 시대의 코린트 양식을 나타내며, 건물 안 쪽 작은 두 문의 상단에 새겨진 치열 모양의 ‘추녀 돌림띠’는 고대 로마 시대에 유행했던 장식이다. 특히, 빌라도를 둘러싸고 있는 왼쪽 문 상단의 프리즈 부분에는 ‘종려나뭇잎 모티프’<sup>6)</sup>가 새겨져 있는데, 이 모티프는 고대 그리스와 로마 시대에 유행했던 장식으로서 중세와 르네상스 초기까지 거의 사용되지 않다가 베르나르도 로셀리노(Bernardo Rossellino)의 <레오나르도 브루니 묘비 Monumento funebre di Leonardo Bruni>(1448-1450, 피렌체 산타 크로체 성당) 이후 다시 유행하기 시작한 것이다.

이처럼 조형적 틀로서의 이차프레임에 덧붙여지고 새겨지는 고대풍 문양과 모티프들은 고대 양식의 부활이라는 르네상스 정신을 나타내는 동시에, 그 자체로 그림의 ‘입체감’을 강화하는 데 기여한다. 이차원 예술인 회화 공간에 삼차원 예술인 건축의 요소들을 구현하는 시도 자체가 이미 일정한 건축적 볼륨과 공간감의 창출을 보장하기 때문이다. 나아가 마사초의 <성삼위일체>에서와 마찬가지로<sup>7)</sup> 이 그림에서도 이차프레임에 더해지는 건축 문양과 모티프들은 실질적으로는 고대 건축양식을

6) 종려나뭇잎 모티프는 가톨릭에서 “죽음에 대한 순교자의 승리를 암시”하기 위해 사용되었으며, “그리스도는 죄와 죽음에 대한 자신의 승리의 상징으로 종려나무 가지를 들고 있는” 모습으로 자주 묘사되었다(퍼거슨 2019:56). 회화에서의 기하학적 엄격함 뿐 아니라 고고학적 성실성도 중요하게 여겼던 피에로 델라 프란체스카가 수난을 겪은 예수의 궁극적인 승리를 암시하기 위해 이 공간에 종려나뭇잎 모티프를 사용한 것으로 추정된다.

7) <성삼위일체>에 영향을 준 르네상스 건축과 조각들에 관한 자세한 설명은 박성국(2005:88-91)과 송혜영(1999:254-255) 참조.

응용한 동시대 르네상스 건축과 조각으로부터 직접 영향을 받은 것으로, 그림에 ‘실재감’을 부여하는 역할도 수행한다. 하우스(2016:102-104)의 표현처럼 “수학적으로는 정확한 공간”이지만 실제로는 인간의 시지각 능력의 불완전성을 배제한 일종의 “추상적 공간”인 원근법적 공간에, 현실 세계에서 직접 경험할 수 있는 물질성과 구체성을 부여하는 기능을 담당하는 것이다.

### Ⅲ. 이차프레임과 시각적 의미화

<그리스도의 채찍질>에서 이차프레임의 역할은 깊이감과 입체감을 강화하는 것에 머물지 않고, 관객의 시선을 유혹하고 관객의 의식과 상상력을 자극하는 데까지 나아간다. 실제로, ‘시선의 유혹’은 회화, 사진, 영화를 비롯한 모든 시각 예술에서 이차프레임이 행하는 본질적 기능 중 하나다. 그림 안의 한 지점으로 관객의 시선을 유도하고, 그곳에 오래도록 시선이 머물게 하며, 그로부터 그림 전체에 대해 다시 생각하게 하는 것, 이것이 바로 이차프레임이 담당하는 가장 중요한 기능이라 할 수 있는 것이다. 이차프레임은 이미지의 본래 프레임과 유사한 형태를 이미지 안에 반복함으로써, 관객의 시선을 유도할 뿐 아니라 프레임의 존재 자체를 잊게 만든다. 그러면서, 관객으로 하여금 오로지 프레임 안의 프레임 안에 갇힌 어떤 특정 요소만을 주목하게 만든다. “사각형의 프레임을 잊게 만드는 최고의 방법은 이미지의 한가운데서 재-프레이밍을 실행하는 것”(Joly 1994:110)이기 때문이다. 즉 프레임의 반복인 이차프레임과 그것의 모든 변형태들은 훑쳐보기라는 우리의 기본적 욕망을 증대시켜줄 뿐만 아니라, 우리로 하여금 하나의 재현된 이미지를 바라보고 있다는 사실을 잊게 만든다.

이 그림에서도 이차프레임은 관객의 시선을 유혹하고 그 내부의 요소들에 대한 관객의 의식과 상상력을 자극하는 역할을 수행한다. 우선,

그림 전체의 원근법적 소실점은 화면 중앙 하단의 검은 부분에, 즉 채찍을 들고 있는 형리의 허리 오른쪽 지점에 위치한다(도판 2). 그러나 건물의 주 출입구를 또 하나의 프레임으로 보고 그 내부의 기하학적 중심(middle)과 의미론적 중심(center)을 찾아볼 경우, 우리는 ‘예수의 얼굴’이라는 의미론적 중심이 기하학적 중심(중양)의 바로 아랫부분에 위치하고 있음을 알 수 있다. 즉 전경 좌측의 커다란 이차프레임이 마치 연극의 프로시니엄 아치처럼 무대화하는 공간의 한가운데 기둥에 묶인 예수의 형상이 위치해 있어, 관객의 시선은 자연스럽게 형벌을 당하는 예수의 모습으로 향하게 되는 것이다. 아울러, 이차프레임 내부에 구축되는 교묘한 ‘빛의 구조’도 수난 당하는 예수의 모습을 강조한다. 그림 전체를 지배하는 빛(주광)은 왼쪽 위에서 오른쪽 아래를 향해 발원되고 있으며, 이는 전경의 세 인물 뒤로 보이는 건물의 그림자가 입증한다. 그런데 래빈의 연구가 밝힌 것처럼(Lavin 1968:329-331, 1990:45-49), 건물의 내부 즉 이차프레임의 내부는 또 다른 지점에서 발원되는 여러 줄기의 빛(보조광)으로 구성되어 있다(도판 3) 그중에서도 특히 건물의 오른쪽 기둥들 밖의 한 지점에서 발원되는 빛이 수난 당하는 예수의 모습을 환히 비추는데, 이 비현실적인 ‘미지의 광원’은 그림 전체를 지배하는 수학적 엄격함이나 실재감 원칙에서도 벗어나는 것이라 할 수 있다.

실제로 ‘그리스도의 채찍질’은 중세 회화와 르네상스 회화에서 자주 다루어지는 주제 중 하나였으며, 대부분의 그림은 예수를 그림의 전면 한가운데에 커다란 크기로 배치하면서 고통 받는 모습을 강조했다(Lavin 1968:321-323). 가령, 피에로 델라 프란체스카의 <그리스도의 채찍질>과 유사한 방식으로 구성된 피에트로 로렌체티(Pietro Lorenzetti)의 <그리스도의 채찍질Flagellazione di Cristo>(1310-19, 아시시 산 프레스코 성당)(도판 4)은 붉은색 기둥에 묶인 예수를 그림의 정중앙에 위치시켰고, 피에로 델라 프란체스카의 제자였던 루카 시노렐리(Luca Signorelli)의 <그리스도의 채찍질Stendardo della Flagellazione>(1475,

밀라노 브레라 미술관(도판 5)에서도 예수는 그림의 전경 한가운데에 커다란 크기로 묘사되어 있다. 이와 달리, 피에로 델라 프란체스카의 <그리스도의 채찍질>에서는 예수의 수난 형상이 예외적으로 그림의 중앙에서 벗어나 좌측 후면에 배치되어 있지만, 교묘하게 관객의 시선을 유도하는 이차프레임의 기능 덕분에 그 형상의 중요성은 다른 작품에서와 못지않게 강조된다. 즉 이차프레임 내부에 형성되는 예수 중심의 구도와 그림 전체의 빛의 구조와 상반되는 또 다른 빛의 구조<sup>8)</sup>를 통해, 더욱 강렬하게 관객의 시선을 유혹하고 더욱 오랫동안 붙잡아두는 것이다. 그림의 주제가기도 한 ‘책형 당하는 예수’의 형상은 그림의 구조상으로는 기하학적 중심에서 벗어나 화면의 구석에 밀려나 있지만, 오히려 그 탈중심화된 위치로 인해 더 중요한 의미와 상징을 내포하는 의미론적 중심이 된다.

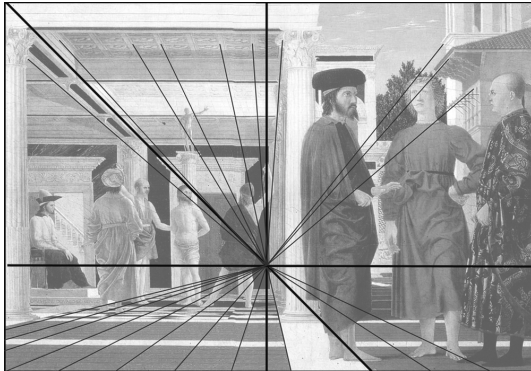
한편, 이 그림에서는 또 다른 이차프레임이 좀더 은밀한 방식으로 그림 속 한 요소를 향해 관객의 시선을 유혹하고 나아가 그 의미에 대해 숙고하게 만든다. 바로 그림 맨 안쪽 좌측에 위치한 ‘작은 문’이다. 엄밀히 말해 ‘이차프레임 안의 이차프레임’에 해당하는 이 작은 문은 예수의 책형을 주관하는 빌라도를 둘러싸고 있다. 화가는 고대 로마 관청에서 사용했던 접이식 의자 ‘셀라 쿠룰리스’(sella curulis)와 『성경』에도 묘사되었던 빌라도 법정의 ‘거룩한 계단’, 그리고 르네상스 회화 작품에서 고대 동방의 지배자를 나타내는 기호로 자주 사용되었던 ‘스키아디온(Skiadion)’이라는 이름의 모자를 통해 그리스도의 채찍질 당시 빌라도의 모습을 충실히 재현한다.<sup>9)</sup> 또 굳게 닫혀 있는 오른쪽 문과 달리,

8) 그림 안에 이차프레임을 삽입해 다원적 빛의 구조를 만들어내는 기법은 르네상스 화가들에 의해 종종 사용되는 양식이었다. 가령, 안토넬로 다 메시나에 <서재의 성 히에로니무스>에서 그림 전경에 커다란 아치형 입구를 배치하고 그 내부 깊숙한 곳에 작은 창문들을 삽입하는데, 전경에서 아치형 입구를 통해 들어오는 빛과 후경에서 작은 창문들을 통해 들어오는 빛이 서로 뒤섞이며 그림 안에 복잡한 명암 구조를 만들어낸다(Lucco 2011:176-177).

9) 스키아디온은 15세기 비잔틴 제국의 황제 요하네스 8세를 묘사한 피사넬로의 <요하네스 8세의 동전 초상화>(1438-40)에서 모습을 드러낸 후, 르네상스 회화에서

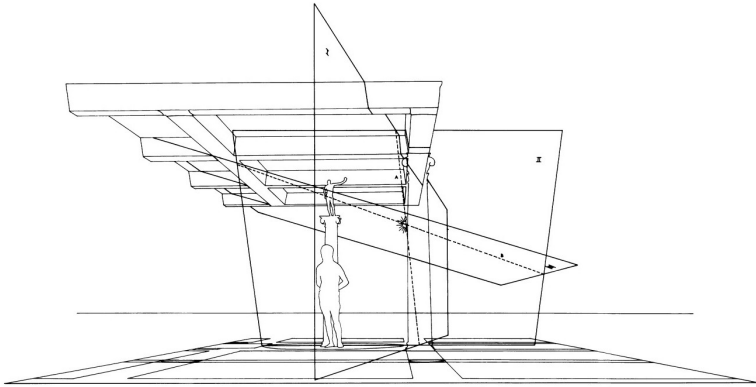
활짝 열려 있는 문 너머의 공간에서 들어오는 빛은 독특한 복장을 한 빌라도의 모습을 더욱 눈에 띄게 만들어준다.

요컨대, ‘프레임 안의 프레임 안의 프레임’에 해당하는 이 작은 문은 마치 두텁고 화려한 액자처럼 빌라도를 테두리치고 있으며, 그러한 초상화 같은 구성을 통해 관객의 시선을 유혹하고 나아가 어떤 특별한 의미를 강조한다. 그림 전체에서 연극 무대의 틀 같은 커다란 이차프레임을 통해 직접적으로 강조되는 것은 그 중앙에 놓인 예수이지만, 좌측 구석에 위치한 빌라도 또한 이차프레임 안의 이차프레임이라는 형식을 통해 의미심장한 방식으로 강조되고 있는 것이다. 단순한 형벌집행자라는 역할을 넘어 그의 존재 자체가, 『성경』과 전설을 통해 전해져 오는 그의 본성과 특징 자체가 간접적이지만 분명한 방식으로 암시되고 있다. 이에 대해서는 다음 장에서 좀 더 자세히 알아본다.

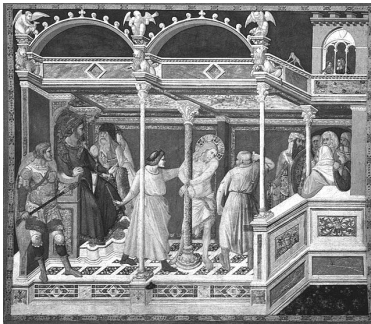


도판 2. <그리스도의 채찍질>의 원근법 구성도

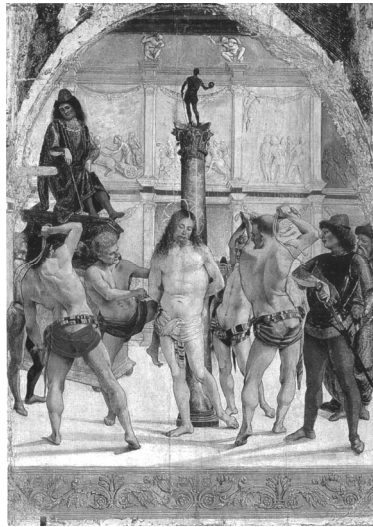
‘동방의 지배자’나 ‘고대 인물’을 나타내는 기호로 널리 사용되었다(Lavin 1990:59-62, Jones 2011:73-100 참조).



도판 3. Marilyn Aronberg Lavin, 〈그리스도의 채찍질〉의 보조광 구조 분석도



도판 4. Pietro Lorenzetti,  
〈그리스도의 채찍질〉, 1310-19년,  
프레스코, 60×48cm, 산 프레체스코 성당,  
아시시



도판 5. Luca Signorelli,  
〈그리스도의 채찍질〉, 1475, 나무에  
템페라, 84×60cm, 브레라 미술관, 밀라노

## IV. 공간과 서사의 매개체로서의 이차프레임

### 1. 프레임과 이차프레임의 매개 기능과 형태적 유사성

회화를 비롯한 모든 시각 예술에서 이차프레임은 시선의 유혹과 의미의 강조 역할에 머물지 않고 그것의 내부 영역과 외부 영역을 잇는 ‘매개’ 역할도 수행한다. 내부와 외부의 분리를 동시에 연결하는 이차프레임의 “기호적 재봉(couture semiotique)”(Charbonnier 2007:35) 기능은 본래 ‘프레임’ 자체에 내재된 속성이다. 프레임은 본질적으로 ‘분리’와 ‘연결’이라는 이중적 속성을 내포하는데, 먼저 이미지와 세계 사이의 모든 가시적 연결선을 절단해 하나의 고유한 재현 세계를 만든 다음, 다시 그 재현 세계의 원활한 의미작용을 위해 이미지와 세계를 보이지 않는 끈으로 연결한다(Charbonnier 2007:35-37). 프레임 내부에 형성되는 세계는 결국 바깥의 실제 세계로부터 비롯된 세계이기 때문이다. 또한 프레임이 이미지를 ‘한정’한다는 것은 이미 그것의 ‘위반’ 가능성을 전제하고 있다는 사실도 주목해야 한다. 데리다(Jacques Derrida)의 언급처럼(1972:21), 모든 경계는 그 시작부터 위반과 관련되어 있고 “위반은 경계가 항상 작동하고 있음을 함축”한다. 프레임은 형성되는 순간 이미 외부로 향한 욕망을 내포하며, 반대로 프레임 바깥에 대한 욕망은 애초에 그 욕망을 낳게 한 ‘인위적인 한계’에 대해, 프레임 자체에 대해 반복적으로 응시하고 숙고하게 만든다(Bächler 1999:62).<sup>10)</sup>

그럼 <그리스도의 채찍질>에서 이차프레임은 이러한 프레임의 매개 기능, 즉 분리와 연결 기능을 재가동시킨다. 먼저, 그림의 가장 큰 이차프레임인 건물의 주 출입구는 일종의 ‘공간적 매개’ 기능을 수행하는데,

10) 오몽은 프레임의 구심적 속성과 원심적 속성에 대해 다음과 같이 설명한다. “프레임은 작품을 열거나 닫을 수 있다. 프레임은 우리의 시선을 구속해 작품을 두루 편력하게 만들 수 있고, 혹은 우리의 정신을 자극해 그것의 경계들 너머에서 방향하도록 만들 수도 있다”(Aumont 1989:115).

건물의 내부와 외부는 무엇보다 인물들 간의 ‘형태적 유사성(analogic formelle)’(Bonitzer 1985:49)을 통해 연결된다. 우선, 건물 밖에서 두 남자가 붉은색 의상의 인물을 양옆으로 둘러싸듯 서 있는 형태는 건물 안에서 두 남자가 예수 좌우에 서서 형벌을 가하는 형태와 유사하다. 특히, 왼발을 살짝 앞으로 내민 채 왼손으로 허리를 짚고 오른팔은 몸에 붙인 전경 가운데 인물의 자세는 멀리 이차프레임 내에서 기둥에 묶여 있는 예수의 자세와 매우 유사하며 직접적으로 조응한다. 다음, 건물의 내부와 외부는 또 다른 형태적 유사성에 의해 연결된다. 그것은 인물들의 위치에 의해 형성되는 형태적 유사성으로, 이차프레임 안에서 예수를 중심으로 두 형리가 밑변이 넓은 삼각형을 이루고 있고 이차프레임 밖에서는 붉은색 의상의 인물을 중심으로 좌우의 두 인물이 역시 유사한 형태의 삼각형을 이루고 있다. 그런데 여기에 또 하나의 인물 삼각형을 추가할 수 있는데, 이차프레임 내에서 예수를 중심으로 왼쪽 끝의 빌라도 그리고 오른쪽 기둥 밖의 빛의 발원 지점이 형성하는 삼각형이다. 이는 빛의 발원 지점을 단순한 물리적 좌표가 아니라 어떤 상징 기호로, 즉 부재하지만 현전하는 어떤 상징적 존재를 가리키는 기호로 간주하는 입장에 근거한다.

일견 평온한 태도로 대화를 나누고 있는 듯한 건물 밖의 세 인물은 건물 내에서, 즉 이차프레임 내에서 벌어지고 있는 일에 대해 전혀 모르고 있거나 관심이 없는 것처럼 보이지만, 이러한 형태적 유사성으로 인해 건물 내 인물들과 은밀한 방식으로 연결된다. 또 그에 따라 이질적으로만 보이는 두 개의 사건도 긴밀한 연관관계 속에 놓이게 된다. 즉 이 그림에서 이차프레임의 기능은 내부와 외부의 매개 역할을 통해 이야기의 확장 내지는 창출이라는 ‘서사적 기능’으로 확대되는 것이다.

## 2. 서사적 매개체로서의 이차프레임

### 2-1. 그림의 서사에 대한 다양한 해석

<그리스도의 채찍질>에서 실내와 실외, 즉 이차프레임의 안과 밖에 배치된 두 인물 그룹의 연관성에 대해서는 오랫동안 무수한 해석이 제시되어 왔다. 특히 전경 오른쪽 세 인물의 정체에 대해 다양한 의견이 제기되었는데, 프랑크 메르시에(Franck Mercier)가 정리한 바에 따르면(2017:740-745), 각기 다른 근거에 입각한 주요 해석들만도 최소 29가지 이상에 이른다. 일단, 이 해석들은 크게 세 가지 입장으로 구분할 수 있다. 두 인물 그룹이 서로 전혀 관련이 없다는 입장과 오른쪽 세 사람이 예수의 책형과 관련 있는 동시대 인물들이라는 입장, 그리고 서로 다른 시대의 서로 다른 두 사건의 인물들이 특별한 의미를 통해 서로 연결되어 있다는 입장이다(최병진 2014:45). 위에서 언급한 인물들 간의 형태적 유사성을 고려해볼 때, 그리고 르네상스 회화에서 원근법이 “실재감을 부여하는 수단이자 동시에 서사구조를 구성하는 문화적 고안물”(최병진 2014:46)로 빈번히 사용되었던 사실을 상기해볼 때, 이 중 세 번째 입장이 가장 설득력 있어 보인다. 오른쪽 세 인물은 예수와 다른 시대의 어떤 인물들, 특히 화가가 살았던 시대의 르네상스 시대의 인물들을 가리키고 있을 확률이 높은 것이다. 이 세 번째 입장 또한 다양한 관점들로 나뉘는데, 몇 가지 중요한 논의를 간추리면 다음과 같다.

우선, 1744년 우르비노의 메트로폴리탄 대성당은 성당의 ‘재산목록’에서 피에로 델라 프란체스카의 <그리스도의 채찍질>을 언급하는데, 전경의 세 인물이 몬테펠트로(Montefeltro) 가문의 영주들을 나타내며 왼쪽에서부터 차례로 ‘구이단토니오(Guidantonio), 오단토니오(Oddantonio), 페데리코(Federico)’라고 설명한다. 화가가 몬테펠트로 가문을 기리기 위해 그가 살았던 시대의 우르비노 공국의 영주들을 그림 안에 연대순으로 담아냈다는 것이다. 이러한 전통적 해석은 19세기를 거쳐 20세기 초

반에 이르는 동안 여러 학자들에 의해 조금씩 변경되는데, 그림에도 가운데 인물의 정체는 여러 입장에서 변함없이 오단토니오로 간주되었다(Mercier 2017:741-742). 무엇보다, 금발 곱슬머리에 하얀 피부를 지닌 가운데 인물의 얼굴이 오단토니오 공작을 묘사한 동시대 다른 초상화들 속 얼굴들과 매우 유사했기 때문이다.

이후, 클라크는 교황 피오 2세가 이끈 1459년 만토바 협약과 그림의 연관성을 제기하면서, 좌측 인물은 빌라도와 많은 유사점을 지닌 비잔틴 황제 요하네스 8세 팔레오로고스라고 추측했고, 가운데 인물은 오단토니오가 아니라 다른 미지의 인물일 수 있다는 의견을 제시했다(Kenneth Clark 1951). 그리고 래빈은 당대 초상화들과 초상 메달들을 면밀히 검토한 후, 좌측 인물은 페데리코 다 몬테펠트로의 고문관이자 신학자 겸 점성가인 오타비아노 우발디니(Ottaviano Ubaldini)로, 오른쪽 인물은 만토바의 후작인 루도비코 곤자가(Ludovico Gonzaga)로 간주했다(Lavin, 1968: 334-342). 특히 가운데 인물은 오단토니오가 아니라 루도비코 곤자가의 조카인 반젤리스타(Vangelista Gonzaga)라고 추정했는데, ‘젊은 나이에 사망한 청년’이라는 역사적 사실이 이차프레임 내부의 예수와 외부의 반젤리스타를 이어준다고 보았기 때문이다(Lavin 1968:339).

또한 진즈부르그는 여러 차례 자신의 논의를 수정한 끝에 좌측 인물은 1459년 만토바 협약을 준비하기 위해 로마에 머물렀던 추기경 바실리우스 베사리온(Basilius Bessarion)이라고 추정했고, 그가 바로 그림을 의뢰한 주문자라고 간주했다(Ginzburg 2002:53-67). 그리고 주문자와의 관계를 추적하면서, 가운데 인물을 페데리코 다 몬테펠트로의 친자인 부오콘테 다 몬테펠트로(Buonconte da Montefeltro)로 보았으며, 우측 인물은 교황의 사신으로 콘스탄티노플에 파견되었던 인문주의자 조반니 바치(Giovanni Bazzi)라고 해석했다. 이와 달리, 클러프는 그림의 주문자를 페데리코 다 몬테펠트로로 간주했는데, 페데리코가 우르비노 공국의 전임 영주였던 오단토니오의 위상을 격하시키고 자신의 정통성을 강조하기 위해 그림 제작을 의뢰했다고 주장했다(Clough 1995:39-40).

즉 가운데 인물이 오단토니오이고 양쪽의 두 사람이 리미니 출신의 고문관들(만프레도 데이 피, 톰마소 디 구이도)인데, 그림은 이 세 사람이 실정에 대한 대가로 신의 처벌을 받는 것을 상징적으로 표현했다는 것이다. 그러나 이 같은 주장은 예수가 당한 책형이 신의 처벌을 의미한다는 논리로 이어져 많은 반론을 불러일으키기도 했다.

한편, 그리스도의 책찍질 사건에 담긴 ‘무고한 수난 또는 희생’이라는 테마에 중점을 두면서 전경의 세 인물을 해석하는 입장들도 있다. 이러한 입장은 이차프레임 안의 인물들과 바깥의 인물들의 관계성에 좀 더 주목하는데, 전경의 가운데 인물은 예수와 마찬가지로 ‘무고한 희생자’이며 양쪽 두 사람은 예수에게 형벌을 가하는 두 형리나 형벌을 주관하는 빌라도처럼 무고한 희생을 낳게 한 장본인 또는 가해자에 해당한다. 가령, 보니체는 가운데 인물을 우르비노 공국의 영주였던 구이단토니오 다 몬테펠트로로 보았고, 양쪽 두 인물을 리미니 출신의 두 고문관들로 보았다(Bonitzer 1985:49-50). 이는 구이단토니오가 몬테펠트로 가문과 경쟁 관계였던 말라테스타(Malatesta) 가문에서 보낸 두 조연자의 책략 때문에 파산했고 결국 1443년에 죽음을 맞이했다는 역사적 관점에 근거를 둔다. 또, 뢰크는 가운데 인물을 구이단토니오의 아들인 오단토니오로 간주했고, 좌측 인물을 유다로 표상되는 페데리코 다 몬테펠트로로, 우측 인물을 구이단토니오의 국방장관이었던 베르나르디노 우발디니(Bernardino Ubaldini)로 보았다(뢰크 2011:104-110). 이러한 해석은 페데리코가 1444년에 일어난 이복동생 오단토니오의 암살을 주도했다는 역사적 관점에 바탕을 두며, 이차프레임 안에서의 빌라도-예수의 관계가 이차프레임 밖에서의 페데리코-오단토니오의 관계와 유사하다는 입장에 근거한다.

이상의 다양한 입장들 중에서, 본고는 뢰크의 입장에 좀 더 주목하기로 한다. 뢰크의 입장이 그림의 전경과 후경에 배치된 인물들의 상관관계를 좀 더 세밀하게 살펴보게 해줄 뿐 아니라, 명백한 의도를 갖고 삽입된 다양한 이차프레임들의 역할을 보다 더 분명하게 드러내줄 수 있기 때문이다.

## 2-2. 이차프레임 안의 이차프레임

### - 본디오 빌라도와 페데리코 다 몬테펠트로

릭크의 연구는 그림의 이차프레임 안에서 형성되는 ‘인물 삼각형’들 중 더 큰 삼각형에, 즉 예수와 좌측 끝의 빌라도, 우측 기둥 밖의 빛의 발원 지점이 만들어내는 삼각형에 주목한다. 그 이유는, 그리스도의 채찍질이라는 역사적 사건에서 무명의 형리들보다 빌라도가 더 중요한 역할을 담당하기 때문이고, 빌라도는 인물 자체가 중세를 거쳐 르네상스에 이르기까지 어떤 상징적 의미를 지닌 존재로 인식되어 왔기 때문이다. 또한 외적 특징이 제대로 드러나지 않는 형리들에 비해 빌라도는 눈에 띄는 독특한 복장을 갖추고 있으며, 환한 빛으로 채워진 뒤편 이차프레임(열린 문)에 의해 시각적으로도 분명하게 강조되고 있다. 단지 구석으로 밀려나 있을 뿐, 이 그림에서 빌라도는 ‘이차프레임 안의 이차프레임’ 혹은 ‘액자 안의 액자’ 형식을 통해 분명하게 강조되고 있는 인물인 것이다(도판 6). 빌라도의 상징적 의미는 다음과 같이 크게 두 가지로 요약된다. 하나는 『성경』에 기술된 대로 예수의 고난과 죽음을 주도한 인물이고, 다른 하나는 『황금 전설』에 묘사된 대로 ‘비합법적 출생’이라는 이력에 잔혹한 성품을 지닌 ‘형제 살인자’다<sup>11)</sup>(야코부스 2007:344-345). 이 두 가지 상징성은 이차프레임 밖에서 세 인물 사이에 형성되는 관계를 새로운 각도에서 바라보게 한다.

우선, 세 인물 중 가운데 인물은 다양한 초상화 자료와 문서 자료들을 고려해볼 때 ‘오단토니오’임이 확실해 보인다. 그는 무고한 희생자이자 젊은 나이에 사망한 청년으로서의 예수의 이미지에 부합하며, 이는 두 인물의 동일한 자세를 통해 한 번 더 입증된다. 다음, 좌측의 인물은

---

11) 르네상스 시대에 가장 널리 읽힌 저작 중 하나인 『황금 전설』은 프란체스카의 회화 작품들에도 깊은 영향을 미쳤다. 예를 들어, 그의 대표작 중 하나인 아레초산 프란체스코 성당의 프레스코화 <성(聖) 십자가의 전설>(1452)도 『황금 전설』의 내용 중 ‘거룩한 십자가의 전설’로부터 영감을 얻어 제작한 것이다(추피 2011:120-121, 야코부스 2007:444-456, 861-869 참조).

비합법적 출생자이자 형제 살인자로서의 빌라도의 정체성에 상응하고, 예수를 죽음으로 몬 것처럼 오단토니오를 죽음으로 몬 인물일 가능성이 높다. 뢰크의 분석에 따르면, 모든 역사적 정황을 검토해볼 때 동시대 인물들 중 이러한 특성에 가장 들어맞는 이는 바로 오단토니오의 이복 형제이자 그의 죽음으로 우르비노 공국의 영주에 오른 ‘페데리코 다 몬 테펠트로’다. 구이단티니오의 딸의 사생아로 알려진 그는 후사가 없던 구이단티니오의 적법한 세자로 간택되나, 뒤늦게 오단토니오가 태어나자 세자직을 박탈당하고 나라에서 추방된다. 또 진실은 알 수 없으나, 대다수의 역사가들은 1444년 7월 22일 오단토니오의 암살을 교사한 인물로 그를 지목하고 있다. 오단토니오가 살해되자마자 그가 바로 군대를 이끌고 와 우르비노의 영주 자리를 차지한 점, 오단토니오의 두 고문관이 그의 평생 경쟁자인 시지스몬도 말라테스타(Sigismondo Pandolfo Malatesta)가 보낸 인물들이라는 점, 그리고 영주가 된 후 30년이 지나서야 비로소 로마의 교황청으로부터 공작 승인을 받은 점 등을 그 이유로 꼽는다.

다만, 여기서 문제가 되는 것은 좌측 인물의 외모다. 페데리코의 외모는 여러 초상화를 통해 상세히 묘사된 바 있는데, 좌측 인물의 외모와는 유사성을 찾기 힘들다. 이에 대해, 뢰크는 화가가 ‘유다(Iudas Iskariotes)’의 도상을 이용해 일종의 ‘이중적 알레고리’ 기법을 사용했다고 주장한다(뢰크 2011:96-104). 즉 당대 최고 권력자 중 한 사람인 페데리코의 범행을 직접적인 알레고리(빌라도 - 페데리코)로 알릴 수 없기에, 빌라도와 유사한 상징성을 지닌 유다를 그 자리에 대입해 이중적인 알레고리(빌라도 - 유다 - 페데리코) 양식으로 표현했다고 보는 것이다. 『황금 전설』에 따르면, 유다 역시 ‘비합법적 출생’에 이복형제를 살해한 ‘형제 살인자’다(야코부스 2007:275-288). 실제로, 좌측 인물의 외모는 전통적으로 전해져오는 유다의 외모와 도상학적으로 많은 유사성을 지닌다. 타데오 가디(Taddeo Gaddi)의 <최후의 만찬Cenacolo>(1333, 피렌체 산타크로체 성당)이나 프라 안젤리코의 <최후의 만찬Ultima cena>(1440-42, 피렌체

산마르코 수도원)에서 볼 수 있듯이 중세와 르네상스 회화에서 유다는 항상 검은 머리에 검고 긴 수염을 기른 모습으로 묘사되었으며, 특히 안드레아 델 카스타노(Andrea del Castagno)의 <최후의 만찬Ultima cena> (1445-1450, 피렌체 산타플로니아 박물관)(도판 7)에 등장하는 유다는 <그리스도의 채찍질>의 좌측 인물과 검은 머리와 검은 수염 뿐 아니라 얼굴 생김새까지 매우 비슷한 용모를 하고 있다. 또한 유다는 많은 도상들에서 좌측 인물처럼 ‘붉은색 외투’와 ‘노란색 장화’를 즐겨 착용한 것으로 전해지며, 좌측 인물이 쓰고 있는 ‘버섯 형태의 모자’ 또한 고대 로마에서 관리인 또는 공무원이 쓰던 모자로 빌라도의 궁정 관리인이었던 유다의 신분에 들어맞는다.

한편, 변발에 화려한 의상을 입은 전경 우측의 인물은 이차프레임 내 큰 삼각형의 오른쪽 꼭짓점을 차지하는 ‘빛의 근원’에 상응한다. 이차프레임 내부의 존재들과 관계를 맺지만 동시에 외부에 머무는 이 빛의 근원은 부재하면서 동시에 현전하는 ‘신’의 존재<sup>12)</sup>를 상징한다고 할 수 있다. 퇴크는 전경 우측의 인물이 한편으로는 페데리코의 생물학적 아버지로 알려진 우르비노 공국의 국방장관 베르나르디노 우발디니일 수 있다고 추측하며, 다른 한편으로는 화가 자신, 즉 피에로 델라 프란체스카를 나타내는 것이라고 해석한다(퇴크 2011:104-110, 129-137). 본고는 이 두 가지 가설 중에서 후자가 더 설득력이 있다고 판단한다. 이 그림과 관련해 빛의 근원에 상응하는 존재, 부재하지만 동시에 현전하는 신의 역량을 지닌 존재는 바로 그림을 창조해낸 화가이기 때문이다. 생존 당시 이미 ‘회화의 군주’, ‘회화의 지존’ 등으로 평가받던 피에로 델라 프란체스카는 알베르티의 『회화론』에도 피력되어 있는 것처럼(알베르티 2011:172-192) 화가를 단순한 기술자나 예인이 아니라 그림이라는

12) 르네상스 화가들은 종종 ‘형상화할 수 없는(infigurable)’ 신의 존재를 ‘비유사성(dissemblance)’의 방식으로 형상화하고자 했다. 가시적으로는 부재하지만 비가시적으로는 현전하는 신의 힘을 각자 고유한 방식으로 표현하고자 한 것이다. 디디-위베르만은 프라 안젤리코의 작품을 예로 들며 이에 대해 설명한다(Didi-Huberman 1986:790-802).

한 세계를 창조해내는 창조주 혹은 제2의 신으로 인식하고 있었다. 또한 그는 전경 우측의 인물과 유사한 얼굴과 머리 스타일을 한 인물들을 그의 다른 그림들에도 주요 인물 중 하나로 등장시키는데(가령, <마돈나 델라 미제리코르디아>(1445-60)와 <코스로에스의 처형>(1460) 등), 이 동일한 외모의 인물은 작품들 안에 의도적으로 삽입된 화가 자신의 분신으로도 간주될 수 있다.

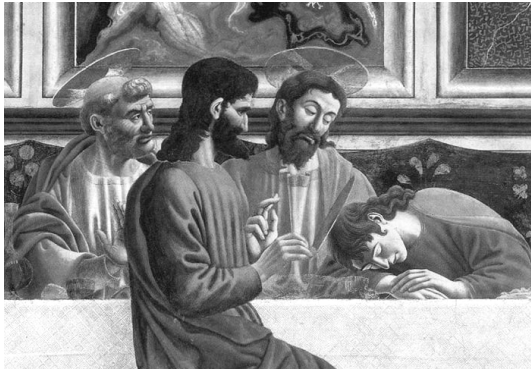
이상의 관점과 해석 역시, 그림 <그리스도의 채찍질>이 내포하고 있는 다양한 의미작용의 가능성에 대한 또 하나의 입장에 불과할 것이다. 이 같은 관점 역시 일부 모호한 지점(가령, 전경 우측 인물의 정체)을 내포하고 있으며, 화가가 의도했던 그림의 정확한 의미는 여전히 수수께끼로 남아 있다. 그림에도 불구하고,

이러한 관점은 이 그림만의 독특한 ‘이차프레임 양식’에 내재된 상징적 의미를 보다 명료하게 밝혀줄 수 있다. 그림의 제목이 가리키는 인물을 커다란 이차프레임 안에 담아 화면의 원경에 배치하고 또 다른 주요 인물을 원경 구석에 위치시킨 후 이차프레임 안의 이차프레임을 이용해 강조하는 이유, 또 이차프레임을 분리의 도구가 아닌 매개의 도구로 삼아 그 내부와 외부의 인물들을 연결시키고 그로부터 의미심장한 서사의 내포 가능성을 제시하는 이유를 다른 어떤 관점보다 더 설득력 있게 설명할 수 있기 때문이다. 보니체의 언급처럼(1985:50-51), 이 그림에서 이차프레임의 연쇄는 그림의 일차적 이미지를 넘어 “제2의 의미” 혹은 “알레고리적 의미”를 가리키며, 가시적 세계와 비가시적 세계의 관계에



도판 6. Piero della Francesca, <그리스도의 채찍질>의 일부, 1445-78년, 패널에 템페라, 59×82cm, 마르케 국립미술관, 우르비노

대한 관람자의 추론을 가동시키는 역할을 수행한다. 여타 르네상스 회화 작품들에서와 달리, 이 그림에서 이차프레임의 역할은 단순히 원근법의 강화와 시선의 유혹에 머물지 않고, 그림에 숨겨진 다양한 기의를 지시하면서 그림의 의미작용을 더욱 풍부하게 만들고 그림의 서사 작용을 가동시키는 데까지 나아간다.



도판 7. Andrea del Castagno, 〈최후의 만찬〉의 일부,  
1445-1450, 프레스코, 453×975cm,  
산타폴로니아 박물관, 피렌체

## V. 결론을 대신하며 - 시간의 매개체로서의 이차프레임과 프레임

지금까지 살펴본 것처럼, 피에로 델라 프란체스카의 <그리스도의 채찍질>에서 이차프레임은 그림의 형식 차원에서 뿐 아니라 의미 차원에서서도 매우 중요한 역할을 담당한다. 원근법이 만들어내는 그림의 깊이감과 실재감을 강화하고 관객의 시선을 유혹할 뿐 아니라, 그림의 여러 영역에 분산된 다양한 요소들을 시각적으로 강조해 그림의 의미 중심을 다원화시킨다. 실제로 이 그림의 구도는 의미의 중심을 기하학적 중심

(중앙)에 위치시키는 회화의 전통적인 중심화 양식에서 벗어나 있으며, 의미의 중심이라 할 수 있는 인물들이 그림의 곳곳에 분산되어 있는 ‘탈중심화’(decentration)<sup>13)</sup> 양식을 취하고 있다. 그러나 의미의 중심인 주요 인물들은 그림 안에서의 크기와 위치에 의해 강조되고(오른쪽 전경의 세 인물), 이차프레임과 원근법에 의해 강조되며(원경 중앙의 예수), 혹은 이차프레임 안의 이차프레임을 통해 강조된다(원경 좌측의 빌라도).

또한 이 그림은 탈중심화 뿐 아니라 ‘탈프레임화’(décadragé) 양식도 취하고 있다. 탈프레임화는 “모든 시각 예술에서 행해지는 프레임 바깥에 대한 작업 및 그 작업을 통해 형성되는 미학적 양식”(김호영 2022:194)을 가리키는 것으로, 이 그림에서는 특히 이차프레임과 관련해 시도된다. 기본적으로 이차프레임의 기능은 그림 속의 요소를 둘러싸는 데 있고 이차프레임이 강조하려는 의미 또한 그 내부 공간에 함축되어 있지만, 이 그림에서는 이차프레임의 의미작용 자체가 내부 영역과 외부 영역 사이의 긴밀한 교류를 통해 이루어진다. 그림의 주요 인물들은 이차프레임의 내부에도 있지만 바깥에도 있고, 교묘한 형태적 유사성에 의해 서로 연결된다. 또 이차프레임 내부에 형성되는 인물 삼각형 중 두 번째 삼각형의 한 꼭짓점은 이차프레임의 경계 밖에, 즉 기둥들 밖에 위치한다. 요컨대 이 그림에서 이차프레임의 힘의 방향성은 구심적일 뿐 아니라 원심적이며, 그 내부에서 형성되는 원근법의 방향성도 안으로 수렴될 뿐 아니라 바깥을 향해 확장된다. 이차프레임은 그 내부 공간 뿐 아니라 외부 공간도 그것의 의미 영역으로 끌어들이고 이야기 영역으로 변모시키면서, 그림의 서사를 더욱 복잡한 것으로 발전시키는 것이다. 이처럼 이차프레임이 그 내부와 외부를 모두 의미 영역으로 활용하는 방식은 동시대 르네상스 회화에서는 거의 찾아볼 수 없는 것으로, 거울

13) 고전 회화의 대부분은 의미의 중심을 기하학적 중심(중앙)의 바로 윗부분이나 아랫부분에 위치시키는 중심화 양식을 취했다. 회화에서의 중심화와 탈중심화에 대한 자세한 설명은 아른하임(1995:15-20, 90-96) 참조.

을 통해 그림의 의미 공간을 확장시키는 일부 플랑드르 회화 작품들이 그나마 이와 유사한 경우에 해당한다고 할 수 있다(구지훈 2018:8-12).

나아가, 이 그림에서 탈프레임화는 이차프레임 뿐만 아니라 그림 본래의 프레임과 관련해서도 행해진다. 그림의 의미 영역이 프레임이라는 시각적 경계를 넘어 그 바깥으로까지 확장되기 때문이다. 이는 무엇보다 그림의 오른쪽 전경에 서서 사선 방향으로 프레임 바깥을 바라보고 있는 붉은색 의상의 인물(오단토니오)의 시선으로부터 비롯된다. 그리고 그 시선은 이차프레임 안에서 바깥을 향해 역시 사선으로 응시하고 있는 예수의 시선과도 연결된다. 즉 일종의 지그재그 형태로, 예수의 시선은 이차프레임 바깥의 우측 지점을 사선으로 향하고 오단토니오의 시선은 다시 프레임 바깥의 좌측 지점을 사선으로 향한다. 이때, 오단토니오의 시선이 향하는 지점은 프레임 바깥의 여섯 영역 중 다섯 번째 영역에 해당한다.<sup>14)</sup> 이 다섯 번째 영역은 응시의 주체가 위치하는 영역, 즉 그림을 그리는 이와 바라보는 이가 위치하는 영역이다.

다시 말해, 이 그림에서 이차프레임과 프레임은 일종의 ‘시간의 매개체’ 역할을 수행한다. 그림 속 이차프레임이 예수가 살던 시대와 화가가 살던 시대를 연결하듯이, 그림의 경계인 프레임은 그림이 그려진 시대와 (잠정적) 관객이 그림을 바라보는 미래의 어느 시간대를 연결한다. 오른쪽 전경의 세 인물 중, 비잔틴 양식의 복장을 갖추고 무언가를 변명하는 듯한 손짓의 좌측 남자가 과거를 가리키고, 화려한 르네상스 시대 의상을 입고 명상에 잠긴 듯한 우측의 남자가 현재를 의미한다면, “과거로부터 등을 돌린 채 그림 너머의 세계, 즉 어떤 면에서는 우리의 현재이기도 한 미래를 향해 시선을 두고 있는”(Mercier 2017:762) 가운데 젊은 남자는 미래를 상징하는 존재라 할 수 있다. 붉은색 의상을 입은 젊은 남자, 즉 오단토니오의 시선은 미래의 또 다른 희생자 혹은 또 다

14) 프레임 바깥의 영역, 즉 외화면 영역(hors-champ)의 체계에 관한 설명은 버치(2013:43-44) 참조. 회화와 영화 등 모든 시각예술에서 외화면 영역은 화면 영역과 마찬가지로 의미작용의 장(場)으로 기능할 수 있다.

른 비극을 향한 시선일 수 있는 것이다. 즉 과거에 발생했던 잔혹한 살해와 무고한 희생이 그림을 그리는 현재에도 일어나고 있지만, 미래의 어느 시점에도 반복될 것이라는 메시지를 전달하는 시선일 수 있는 것이다. 실제로, 르네상스 시대의 원근법은 종종 이차프레임과 결합해 이러한 시간적 전개를 표현해냈다. 가령, 마사초는 <성삼위일체>에서 여러 단계에 걸쳐 배치한 이차프레임들을 이용해 주요 인물들을 구분하는 동시에 서로 연결했고, 이를 통해 성부(태초)에서 예수(과거)로 그리고 기증자(현재)로 이어지는 시간의 진행을 표현했다(김호영 2022:92-95). 또, 프라 안젤리코(Fra Angelico)는 산마르코 수도원 제3기도실의 <수태고지Annunciazione>(1438-1447)에서 이차프레임의 연쇄 형식을 ‘시간의 끝없는 연쇄’ 혹은 ‘미로처럼 끝없이 증식되는 정신적 세계’에 대한 알레고리적 장치로 활용하기도 했다(Didi-Huberman 1990:34-36).

결론적으로, 피에로 델라 프란체스카의 <그리스도의 채찍질>에서 이차프레임과 프레임은 내부와 외부를 분리하고 재연결하는 공간적 매개체일 뿐 아니라, 멀리 떨어진 두 시대를 구분하고 재연결하는 시간적 매개체다. 엄격하게 재단된 원근법은 관객의 시선을 그림의 가장 깊은 곳까지 끌어들이지만, 교묘하게 배치된 이차프레임들의 연쇄가 다시 그 시선을 그림의 가장 가까운 것으로 되돌려 보내고 나아가 프레임 바깥의 관객이 위치한 자리에까지 이르게 만든다. 이차프레임들의 다양한 기호작용이 그림의 최종적 의미를 미완의 상태로 남겨놓으면서, 그림의 의미작용 자체를 영원한 현재진행형의 상태로 만들어 놓는 것이다.

## ■ 참고문헌

- 구지훈(2018), 「아르놀피니 부부의 초상화를 통해 본 토스카나와 플랑드르 간의 사회적, 예술적 상호 교류」, 『역사와 세계』 54, 효원사학회, 1-33.
- 김호영(2022), 『프레임의 수사학』, 문학동네.
- 뢰크, 베른트, 최용찬 옮김(2011), 『살인자, 화가, 그리고 후원자』, 창비.
- 박성국(2005), 「마사초의 성삼위일체의 도상적 의미」, 『미술사학』 24, 미술사학연구회, 85-117.
- 버치, 노엘 지음, 이윤영 옮김(2103), 『영화의 실천』, 아카넷.
- 송혜영(1999), 「마사초의 성삼위일체」, 『미술사논단』 9, 한국미술연구소, 239-268.
- 아른하임, 루돌프 지음, 정영도 옮김(1995), 『중심의 힘』, 눈빛.
- 알베르티, 레온 바티스타 지음, 김보경 옮김(2011), 『회화론』, 기파랑.
- 야코부스, 보라기네 지음, 윤기향 옮김, 『황금전설』, CH북스.
- 월간미술 엮음(1999), 『세계미술용어사전』, (주)월간미술.
- 최병진(2014), 「피에로 델라 프란체스카의 <그리스도의 책형>에 대한 도상학적 해석과 대수적 사고」, 『미술이론과 현장』 18, 한국미술이론학회, 33-61.
- 추피, 스테파노 지음, 하지은 · 최병진 옮김(2011), 『신과 인간. 르네상스 미술』, 마로니에북스.
- 파노프스키, 에르빈 지음, 심철민 옮김(2014), 『상징형식으로서의 원근법』, 도서출판b.
- 퍼거슨, 조지 지음, 변우찬 옮김(2019), 『르네상스 미술로 읽는 상징과 표징』, 일파소.
- 하우저, 아르놀트 지음, 반성완 · 백낙청 옮김(2016), 『문학과 예술의 사회사 2-르네상스, 매너리즘, 바로크』, 창비.

- Aumont, Jacques(1989), *L'oeil interminable*, Paris: Séguier.
- \_\_\_\_\_ (1990), *Image*, Paris: Nathan.
- Bächler, Odile(1999), "Cadre et découpage spatial", *Penser, cadrer : le projet du cadre*, Guillaume Soulez et Bruno Péquignot (dir.), Paris: L'Harmattan.
- Birgit Laskowski(2007), *Piero della Francesca*, Milan: Gribaudo.
- Bonitzer, Pascal(1985), *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris: Ed. Cahiers du cinéma.
- Charbonnier, Louise(2007), *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris: L'Harmattan.
- Clark, Kenneth(1969), *Piero della Francesca*[1951], London: Phaidon.
- Clough, Cecil H.(1995), "Art as Power in the Decoration of the Study of an Italian Renaissance Prince: The Case of Federico Da Montefeltro", *Artibus et Historiae* 16, 19-50.
- Derrida, Jacques(1972), *Positions*, Paris: Les éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges(1986), "La dissemblance des figures selon Fra Angelico", *Temps modernes* 98, 709-802.
- \_\_\_\_\_ (1990), *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Paris: Flammarion.
- Elkins, James(1987), "Piero della Francesca and the Renaissance Proof of Linear Perspective", *The Art Bulletin* 69, 220-230.
- Geatti, Laura & Fortunati, Luciano(1992), "The Flagellation of Christ by Piero della Francesca: A Study of Its Perspective", *Leonardo* 25, 361-367.
- Ginzburg, Carlo(2002), *The Enigma of Piero: Piero Della Francesca*, London: Verso Books.
- Giovanni, Careri(1986), "L'écart du cadre", *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Musée National d'Art Moderne, 159-167.

- Joly, Martine(1994), *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris: Nathan.
- Jones, Tanja L.(2011), *The Renaissance Portrait Medal and the ourt Context: On the Origins and Political Function of Pisanello's Invention*, Florida State University, Ph. D. Dissertation.
- Lavin, Marilyn Aronberg(1968), "Piero della Francesca's Flagellation: The Triumph of Christian Glory", *Art Bulletin* 50, 321-342.
- \_\_\_\_\_ (1990), *Piero della Francesca: The Flagellation* [1972], Chicago: The University of Chicago Press.
- Longhi, Roberto(1989), *Piero della Francesca*[1927], trad. par P. Léglièse-Costa, Paris: Hazan.
- Lucco, Mauro(2011), *Antonello de Messine*, Paris: Hazan.
- Mercier, Franck(2017), "Le salut en perspective : Un essai d'interprétation de la Flagellation du Christ de Piero della Francesca", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Éditions de l'EHESS, 737-771.
- Simmel, Georg(2003), *Le Cadre et autres essais*, Paris: Le Promeneur.
- Wittkower R. & Carter, B. A. R.(1953), "The Perspective of Piero della Francesca's 'Flagellation'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 16, 293-302.

❖ ABSTRACT

Second frame as a medium of space and time  
– Focusing on *Flagellation of Christ* by Piero della  
Francesca

Kim, Ho Young  
Hanyang University

Piero della Francesca's *Flagellation of Christ* (1445-78) is the most outstanding work among Renaissance paintings in which the various meanings and narrative functions of the second frame stand out. Piero della Francesca, who is regarded as a true perfectionist of perspective in painting, made painting into a space of complex and exciting sign action by using accurate perspective and clever second frame arrangement. The various second frames arranged in the picture primarily serve to further reinforce the sense of depth and space created by perspective, and function as a visual boundary and a formative frame at the same time. In particular, the ancient-style patterns and motifs added to and engraved on the second frame as a formative frame express the Renaissance spirit of the revival of the ancient Greek and Roman styles, and at the same time contribute to strengthening the 'three-dimensionality' of the painting. In addition, the second frame plays a role in attracting the audience's gaze and emphasizing the meaning of the elements inside. In this painting, Jesus Christ and Pontius Pilate were arranged in small sizes on the left rear side away from the center of the painting, but their existence and characteristics were emphasized as much as in other

works thanks to the second frame that cleverly induces the viewer's gaze. Furthermore, in this figure, the second frame performs the mediating function, which is an essential function of the frame. The main entrance of the building, which is the largest second frame of the painting, plays a kind of spatial mediating role, and the inside and outside of the building are connected through the morphological similarity between the figures, and thus two heterogeneous events are placed in a close relationship. In addition, the second frame also performs a temporal mediating function together with the frame, because the gaze of the characters who are connected to each other inside and outside the second frame beyond the chronological difference goes outside the frame and leads to the gaze of the future audience looking at the picture.

Key Words : second frame, frame, Flagellation of Christ, Piero della Francesca, Renaissance painting

■ 논문투고일 : 2022. 09. 05

■ 심사완료일 : 2022. 09. 30

■ 게재확정일 : 2022. 10. 04